

Jones Dari Goetteri

Geografia, Literatura e Arte, v.1, n.2, p. 52-73, jul./dez.2018

DOI: 10.11606/issn.2594-9632.geoliterart.2018.174360

MEDEIA E GOTA D'ÁGUA: ESPAÇOS EM DESVÁRIO E O DEVIR-VIDA**MEDEA AND *GOTA D'ÁGUA*: SPACES IN DEVIATION AND BECOMING-LIFE*****MEDEA Y GOTA D'AGUA*: ESPACIOS EN DESVIACIÓN Y DEVENIR-VIDA***Jones Dari Goettert¹*

Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, Brasil

Resumo: Em *Medeia* (Sêneca), a mãe, Medeia, contra o desterro, mata os filhos; em *Gota D'Água* (Chico Buarque e Paulo Pontes), Joana, a Medeia carioca-brasileira, mata os filhos como “solução” final contra o despejo. Ambas, tragédias! Será? Aqui propomos pensar as mortes como “linhas de fuga” deslocando as tragédias para os mundos da normalidade e da normatividade do reino gerido pelo rei (*Medeia*) e do conjunto habitacional controlado pelo dono (*Gota D'Água*). Em uma e em outra narrativa as mortes criam espaços em desvário, denunciando que as vidas são mais que objetos a serem comandados por forças de linhas duras ou segmentares, e inventam, extraordinariamente, um devir-vida sem culpa.

Palavras-chave: *Medeia* e *Gota D'Água*; Espaços em desvário; Linhas de fuga; Devir-vida.

Abstract: In *Medea* (Seneca), the mother, *Medea*, attempting to escape from the exile, kill hers children; in *Gota D'Água* (Chico Buarque and Paulo Pontes), Joana, the rio-brazilian Medea, kills the children as the ultimate “solution” against eviction. Both tragedies! Is not it? Here we propose to think the killings as “lines of flight” displacing the tragedies to the worlds of normality and normativity in the kingdom run by the King (*Medea*), and of the housing controlled by its owner (*Gota D'Água*). In both narratives the deaths create “raving spaces”, denouncing that lives are more than objects controlled by forces of hard or segmental lines, and it invents, unusually, a becoming-life without guilt.

Keywords: *Medea* and *Gota D'Água*; Raving spaces; Lines flight; Becoming-life.

Resumen: En *Medea* (Séneca), la madre, *Medea*, contra el exilio, mata a sus hijos; en la *Gota D'Água*, (Chico Buarque y Paulo Pontes), Joana, la Medeia carioca-brasileña, mata a los hijos como una “solución” final contra el desalojo. ¡Ambas tragedias! ¿Lo serán? Aquí nos proponemos a pensar los asesinatos como “líneas de fuga” que re direccionan las tragedias para los mundos de la normalidad y la normatividad en un reino dirigido

¹ Doutor em Geografia (Pres. Prudente) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2004); pós-doutorado em Geografia pela Universidade Federal Fluminense (2010-2011) e especialização em Literatura: Tradição e Cânone Literário pela Universidade Federal da Grande Dourados (2012-2013). Atualmente é professor da Universidade Federal da Grande Dourados. E-mail: <jonesdari@hotmail.com>.

por rey (*Medea*) y del conjunto habitacional controlado por su dueño (*Gota D'Água*). En una y en la otra narrativa las muertes crean espacios en desvarío, denunciando que las vidas son más que objetos controlados por las fuerzas de líneas duras o segmentadas, e inventan, excepcionalmente, un devenir-vida sin culpa.

Palabras clave: *Medea* y *Gota D'Água*; Espacios delirantes; Líneas de fuga; Devenir-vida.

1. TRAGÉDIAS: OS ESPAÇOS QUE VIVEM, OS ESPAÇOS QUE MORREM (INTRODUÇÃO)

Medeia nos chegou pelas mãos de Sêneca, escrita no primeiro século da Era Cristã. *Gota D'Água* é a nossa *Medeia* mais próxima e mais famosa, vinda pelas mãos de Chico Buarque e de Paulo Pontes (1975). Ambas, tragédias: *Medeia* (de *Medeia*) e Joana (a *Medeia* de *Gota D'Água*) matam os próprios filhos. Mas será que são as mortes, as tragédias? Em que medida as mortes não ocultam os definitivos e imperativos espaços de morte, que aparentemente querem-se representados como exclusivos espaços de vida? Essas são duas questões que nos cercam aqui.

Nos contextos imaginários das tragédias em pauta, os ímpetos de delírio e de loucura são expostos à condição de anomalia frente a situações construídas hegemonicamente como de normalidade. Mas nos parece possível deslocar as tragédias de suas expressões comuns para as condições de existência (e suas relações) das quais *Medeia* e Joana participam. É ali, nessas condições, que um espaço da pretensa normalidade e normatividade se instala como tragédia, em práticas de dominação, exploração e racionalidades travestidas de condições únicas e finais de existência. As pretensas tragédias não seriam, por isso, também, as denúncias das reais condições socioespaciais que marcam *Medeia* e Joana?

E assim outra questão que colocamos é: não seriam as mortes em *Medeia* e *Gota D'Água* ações de resistência, mas também de transgressão, na medida em que decorrem da contraposição ao desterro e ao despejo? Nesse sentido, somos também instados à reinvenção da questão propondo pensar as mortes como “linhas de fuga” (nos termos de DELEUZE & GUATTARI, 1996), ou seja, como quebra, anulação e contraposição a linhas duras de segmentação impostas como reino do Creonte rei ou como conjunto habitacional do Creonte dono. As mortes não seriam, por isso, as tragédias; ao contrário,

são a possibilidade *concreta* de abalo e até de destruição de estruturas que tem assegurado o reinado do rei e a exploração do dono.

Em todas as questões propostas partimos também da tentativa de pensar as tragédias em condições espaciais específicas. Em linhas gerais, a princípio as tragédias, como espaços de morte, se contraporiam a certas condições normais, postas como espaços de vida. No entanto, a inversão das espacialidades pode revelar que as “vidas” são justamente os espaços que morrem ou fazem morrer, enquanto as “mortes” são os espaços que vivem ou que fazem viver. A geografia totalizadora em *Medeia* define o espaço da pretensa vida (do reino) e da morte (o desterro), enquanto em *Gota D'Água* o espaço da “Vila do Meio-Dia” é tanto o da solidariedade em comunidade como o da dominação normatizada pelas dívidas das prestações das casas. Assim, para além das “vinganças” de *Medeia* e de Joana, as mortes tornam os espaços normais e normativos em espaços em desvario, denunciando e desarticulando os biopoderes (sobre a vida) e os tanatopoderes (sobre a morte) [em aproximação a FOUCAULT (2008) e AGAMBEN (2003)].

As mortes são, por isso, devires-vidas. Fizeram vivos os mundos marcados pelo poder centralizador e autoritário do rei e pela acumulação e mando do dono. Antes mortos, agora os espaços e toda a sua animação se desconcertam em delírios e loucuras de *Medeia* e Joana. Negando o desterro, *Medeia* e os seus se misturam à terra e ali se espalham como ervas daninhas arruinando um jardim florido em cores reinóis e absolutistas; negando o despejo, Joana e os seus se misturam às casas, ruas e gentes pobres e ali se desterritorializam de suas condições de submissão para reterritorializações de resistência e luta.

2. ESPAÇOS EM DESVARIO

As peças *Medeia* e *Gota D'Água* podem ser lidas como espaços em desvario, isto é, entre uma condição de normalidade e outra de anormalidade. As narrativas se centram em condições de tensão, mas parece razoável imaginar que as condições dominantes se assentam sobre um esteio espacial pretensamente equilibrado. No desandar de paixões e conflitos entre *Medeia* e Jasão (*Medeia*) e entre Joana e Jasão (*Gota D'Água*), também desandam espacialidades sobre as quais se depositavam relações construídas até então.

As relações, ao serem redefinidas tensionalmente, fazem alterar as estruturas espaciais precedentes de tal modo que todas as tramas se desenvolvem sobre deslocamentos. Nesses movimentos os atos de deslocamento (*deslocar*: mudar de lugar) se tornam protagonistas nas tragédias: o rei Creonte determina o exílio de Medeia e o dono Creonte expulsa Joana de sua casa da Vila do Meio-Dia.

Construídas em contextos históricos e geográficos distintos, as duas tragédias (a *Medeia* antiga e a contemporânea) se estruturam sobre condições espaciais específicas, fazendo com que se assentem sobre espacialidades próprias. *Medeia* é uma tragédia construída sobre as mitologias greco-romanas, forjando-se em tessituras espaciais que combinam condições humanas e divinas; em *Medeia* o desterro é expressão profunda da expulsão do lugar dos vivos e do castigo dos deuses. Já em *Gota D'Água* o contexto espacial explicita as contradições sociais de um Rio de Janeiro (a condição metonímica do Brasil) ao mesmo tempo desigual e solidário. Ali, a concentração da riqueza, o mandonismo e o clientelismo definem tanto o lugar social quanto territorial de comunidades, sujeitos e classes sociais, ao mesmo tempo em que a cultura atravessa e corta espacialidades tão distintas, no entanto, combinadas.

2.1. *Medeia*: o exílio, o desterro

Em *Medeia*, o início da primeira cena é sintomático da relação umbilical entre tragédia e espaço: ao comunicar Medeia de seu casamento com Alma, filha de rei Creonte, Jasão também informa sobre o exílio a ela decretado pelo rei. A dor em Medeia é profunda, mesmo assim – e até por isso – seu ímpeto de vingança é jogado na mesma medida:

[Medeia]
[...] Dai morte à nova esposa,
dai morte ao sogro e a toda a progénie real.
Há algum mal pior que eu possa pedir para o noivo?
Que viva! Erre por cidades desconhecidas, arruinado,
exilado, em sobressalto, odiado, sem morada certa [...]
(SÉNECA, 2011, p. 38).

Para a nova esposa, Alma, e para seu pai, o rei Creonte, a morte; para o agora ex-marido, o exílio, *sem morada certa*. A vingança do exílio pregada por Medeia a Jasão parece pior que a morte, como *mal pior que eu possa pedir para o noivo...*

A configuração territorial do mundo greco-romano antigo diferia enormemente da atual. A Grécia, fundada sobre Cidades-Estado, e Roma, em sua condição expansionista e imperialista, definiam-se, em cada uma de suas épocas, os centros do mundo, e todos os outros lugares e sujeitos participavam de uma condição de estranhamento profundo, como bárbaros ou como inimigos. Na produção dessa configuração os humanos e os deuses se organizavam e se debatiam, e forças do bem e do mal se apropriavam de espaços que se faziam, digamos, “topofílicos” ou “topofóbicos” [em aproximação a TUAN (1980; 1983)]. A condição de grego ou romano – dependendo da época – era a condição de superioridade frente aos demais, e a sujeição ao desterro se apresentava como a negação mais radical de pertencimento não apenas a um lugar, mas ao mundo concebido como referência ontológica (do ser e de sua humanidade inteira) e mitológica (dos deuses e de toda sua cosmologia).

Diferentemente da configuração atual, as fronteiras tanto entre Cidades-Estado gregas e o mundo não-grego, como entre o mundo romano e o não-romano, eram constantemente atravessadas, dissipadas e refeitas. A fronteira zonal, móvel e por isso pouco rígida diferia enormemente da que veio a se constituir no mundo moderno-contemporâneo, com sua linearidade delimitadora e demarcadora. No entanto, paradoxalmente, no mundo greco-romano antigo a condição de estrangeiro era extremamente mais marcadora dos sujeitos que a contemporânea: ali, todo estrangeiro era e tendia a permanecer inimigo [hoje a configuração territorial hegemônica fundada em Estados-nações reconhece a condição do estrangeiro como tal, mas apenas em poucos casos (e temporariamente) tende a ser considerado inimigo].

Mas o paradoxo pode ser de alguma forma esclarecido na medida em que outro elemento crucial é apresentado: a guerra. O mundo greco-romano foi formado e forjado sob a égide da guerra [com as devidas diferenças, mas com semelhanças, por exemplo, como o mundo Tupinambá (cf. FERNANDES, 1970)], como condição de expansão territorial e domínio comercial ou como condição para assegurar a reprodução de Modos de Produção escravistas. O inimigo tendia a ser sempre o outro a ser derrotado, e sua terra, a ser conquistada; de outro lado, o inimigo derrotado era sempre um sujeito

potencial a uma nova guerra, e sua terra sempre passível de ser reconquistada. Assim, o estado das relações greco-romanas antigas era sempre o da guerra, ou seja, um *estado de guerra* no qual também as fronteiras eram tênues e frágeis, movimentando-se na medida em que se moviam os conflitos [como também é apontado na própria *Medeia*: “Todos os marcos fronteiriços foram deslocados, e as cidades construíram muralhas em novos territórios. O mundo abriu-se e não deixou nada onde antes estivera...” (SÉNECA, 2011, p. 60)].

A condição de pertencimento e de segurança era relativamente alcançada quando se firmava territorialmente o reconhecimento pelos seus em sua terra, em seu lugar. Fora dessa condição o mundo estranho e o estranhamento faziam de qualquer um e de qualquer lugar o mundo do medo e da insegurança, desprotegidos de seus semelhantes e de seus deuses. Desse modo, parece-nos mais compreensível que o exílio fosse, para *Medeia*, um “mal maior” que a própria morte. Porque também para *Medeia*, nos parece, a condenação ao desterro era-lhe mais aterradora que morrer. E porque ainda, antes da condenação, tanto o “povo” (ou o coro) quanto a própria *Medeia* pareciam ter claro que a condição de estrangeiro é ela mesma a condição personificada do exílio:

[coro]

[...] parta nas trevas silenciosas
toda a mulher que fuge para se casar com um marido
estrangeiro [...].

[*Medeia*]

[...] Foi isto que Jasão ousou fazer, depois de me ter privado
do meu pai, da minha pátria e do meu reino: deixar-me
sozinha numa terra estrangeira [...]
(SÉNECA, 2011, p. 43).

Medeia, ela própria uma bárbara (cf. nota 32, SÉNECA, 2011, p. 44)...

Medeia não mais quer ou pretende subsistir na condição de estrangeira, desterrada. Seu sofrimento já fora grande demais ao deixar pai, pátria e reino e seguir na ajuda de Jasão em terra estrangeira; agora, então, diz ela, “já me arrependi de fugir”, enquanto o rei Creonte julga-a também quando pergunta: “[...] criminosa descendente de Eetes da Cólquida [que] ainda não tirou os pés do meu reino?”. *Medeia*, por sua vez, replica a pergunta: “Que crime ou que falta é punida com o exílio?” Sem resposta

satisfatória, Medeia ainda insiste, clama: “Peço-te, agora, um canto, uma morada para a minha desdita, [...] um humilde refúgio. Se decidires expulsar-me da cidade, [...] seja-me atribuído um lugar remoto, algures no teu reino” (SÉNECA, 2011, p. 47, 49, 50 e 53). “Tudo bem” que seja um desterro, mas que o seja, pelo menos, em algum lugar *no teu reino* e não fora dele.

Estrangeira, agora abandonada por Jasão e odiada por Creonte, para Medeia parece apenas restar as palavras cortantes do rei:

[...] Tu, tu, maquinadora de acções criminosas,
que tens a maldade feminina capaz de tudo ousar
e uma força varonil, sem nenhuma consideração pela tua reputação,
parte, limpa o meu reino, leva contigo, ao mesmo tempo,
as tuas ervas letais, liberta os cidadãos do medo,
desafia os deuses, instalada noutra terra
(SÉNECA, 2011, p. 54).

Ao “cruel exílio”, diz Medeia...

“Mas a que terras me manda regressar?”, pergunta então Medeia a Jasão. Ao que ela mesma responde: “Todos os caminhos que abri para ti, fechei-os para mim. Para onde me mandas tu de volta? Impões a uma exilada o exílio, mas não lhe dizes onde. Há que partir...” (SÉNECA, 2011, p. 63, 65 e 66). Pois, que insiste:

[Medeia]
[...] Ao procurar um reino alheio, abandonei o meu próprio.
Pela esperança que tens nos teus filhos, pelo lar que
asseguraste, pelos monstros que eu derrotei, pelas mãos
que, por ti, nunca poupei, pelos perigos passados,
pelo céu e pelas ondas, testemunhas do meu casamento,
compadece-te! Dá à suplicante a recompensa, afortunado que és.
Daquelas riquezas que os Citas pilham em terras distantes,
trazendo-as desde os povos da Índia crestados pelo sol
(como o nosso palácio está cheio e mal tem espaço
para estes tesouros, ornamos os bosques com ouro),
dessas riquezas nada trouxe para o exílio,
a não ser os membros do meu irmão: e também estes eu sacrifiquei
por ti.
Por ti a minha pátria recuou, por ti o meu pai, o irmão, a honra.
Foi este o dote com que me casei. Restitui a esta fugitiva o que lhe
pertence.
(SÉNECA, 2011, p. 67).

Medeia, vendo tudo perdido, pede apenas que os filhos a acompanhem no exílio. Jasão nega, dizendo que eles são a razão de sua existência (SÉNECA, 2011, p. 73). A vingança (delírio e loucura) é a dor de Medeia multiplicada em todas as direções, pois em todas as direções a condição de exílio lhe será posta: suas *dádivas* matam o rei e sua filha. Findo o rei e sua descendência, finda a sua terra, e para Medeia a reconstituição de seu reino: “[...] resgatei o meu reino, a virgindade roubada, resgatei-a” (SÉNECA, 2011, p. 99). E depois mata um filho; e mata, ainda, o outro. Nada mais resta a Medeia; nada mais resta a Jasão.

[Medeia]

Pronto, está concluído. Não tenho nada mais, angústia,
para te sacrificar. Levanta os teus olhos túmidos de lágrimas para
aqui, ingrato Jasão. Reconheces a tua esposa?
É assim que costume fugir. Abriu-se um caminho no céu.
Duas serpentes oferecem o seu pescoço escamoso
submetido ao jugo. Toma lá os teus filhos, ó progenitor.
Eu, neste carro alado, serei transportada pelos ares.

[Jasão]

Pelas profundezas do espaço, no mais alto firmamento,
vai testemunhar, por onde passares, que não existem deuses
(SÉNECA, 2011, p. 101-102).

A loucura e o delírio de Medeia abalam o reino, por isso a necessidade urgente e prática de colocá-la para fora. Pois, Medeia, no julgamento pelas normas do rei e do reino, é invadida por forças que a fazem *desviar de sua rota e mergulhar em uma situação conflitiva provocando-lhe a queda, configurando a catástrofe que é essencial à tragédia*; e Sêneca parece ter claro que a paixão não controlada é o principal elemento desencadeador da catástrofe. Ou seja, “O equilíbrio, necessário à manutenção da ordem, consistiria no controle do irracional, dos impulsos e das paixões” [em aproximação às considerações gerais sobre tragédias, em CARDOSO (1999, p.130-131)].

Mas o pretenso equilíbrio é ele mesmo a ordem do reino, que é a ordem do desterro para os desequilibrados, delirantes e loucos como Medeia. Colocando-se no lugar (social e territorial) de Medeia, a desordem está em outro lugar e não nela ou em sua loucura, mas justamente na *ordem* do reino que quer privá-la de seu *aqui*. A única forma de dismantelar a ordem do rei é romper com ela, não aceitando o desterro. Por

isso, ao matar Creonte e a filha Alma, e os próprios filhos, Medeia impede que a sina se efetive, denunciando a ordem dominante e dominadora imperante no espaço do reino.

2.2. *Gota D'Água: a perda da casa, o despejo*

Chico Buarque e Paulo Pontes, em *Gota D'Água* (1975), reescrevem *Medeia* em um novo contexto histórico e geográfico. O Brasil da ditadura militar é transplantado para a periferia carioca, na imaginada Vila do Meio-Dia. Ali, personagens da tragédia greco-romana são “parafraseados” como tragédia brasileira moderno-contemporânea: o mundo urbano-industrial suplanta o mundo rural assim como a racionalidade científica se hegemoniza, em um processo simultâneo de encantamento técnico-tecnológico e de desencantamento mitológico-religioso – o progresso como ícone sobrepondo-se a toda relação transcendental. A tragédia: com todo o progresso preconizado as desigualdades socioeconômicas, “magicamente”, persistem. Como apontam os autores em texto em preâmbulo: “[...] a experiência capitalista que se vem implantando aqui [no Brasil] – radical, violentamente predatória, impiedosamente seletiva – adquiriu um trágico dinamismo” (BUARQUE & PONTES, 1975, p. 1).

O mundo desigual carrega seu espaço correlato. De um lado, o espaço das classes dominantes; de outro, o espaço das classes subalternas. E entre ambas, “as camadas médias desenvolveram, sempre, um movimento pendular” (BUARQUE & PONTES, 1975, p. 3). Por isso, como apontam também os autores:

Gota D'Água, a tragédia, é uma reflexão sobre esse movimento que se operou no interior da sociedade, encurralando as classes subalternas. É uma reflexão insuficiente, simplificadora, ainda perplexa, não tão substantiva quanto é necessário, pois o quadro é muito complexo e só agora emerge das sombras do processo social para se constituir no traço dominante do perfil da vida brasileira atual. De tão significativo, o quadro está a exigir a atenção das melhores energias da cultura brasileira; necessita não de uma peça, mas de uma dramaturgia inteira. Procuramos, pelo menos, diante de todas as limitações, olhar a tragédia de frente, enfrentar a sua concretude, não escamotear a complexidade da situação com a adjetivação raivosa e vã (BUARQUE & PONTES, 1975, p. 6).

Era – e é – preciso *olhar a tragédia de frente*, essa – ou aquela – que vem *encurralando as classes subalternas*. Menos aquele que lê, que assiste ou que escreve, e mais aqueles

que vivem, que sentem, que penam: são esses que olham a tragédia de frente, pois que lhes atinge de frente, em cheio...

Joana, a Medeia de *Gota D'Água*, vive a tragédia em suas entranhas mais profundas, em uma condição espacial que a impele à resistência radical. Abandonada na Vila do Meio-Dia por Jasão, que ascende ao sucesso com seu samba “Gota D'Água” e prestes a esposar Alma, filha de Creonte, o dono das casas da vila, Joana agita humanos e deuses orixás para a sua “vingança”, loucura e delírio. Pobre entre pobres, Joana, como muitos outros, há meses não paga a prestação do imóvel pequeno, ao mesmo tempo em que exala em todo lugar sua raiva pelo abandono de Jasão e pela exploração de Creonte, pois, mesmo pagando, o saldo das casas não abaixa nunca.

Entremeios, a comunidade toda se entrevê em um jogo contraditório de solidariedade e de cooptação, em relações que percorrem os lugares de uma espacialidade complexa: a vizinhança de mulheres, o botequim dos homens, a casa de Joana, o casarão de Creonte... E se em *Medeia* humanos e deuses parecem habitar-se mutuamente, em *Gota D'Água* essa mistura se dá pelos nomes das personagens, como se cada mulher e cada homem levasse em si pedaços humanos e pedaços divinos: Joana, Jasão, Xulé, Alma, Creonte, Galego, Egeu, Cacetão, Corina, Estela, Zaíra, Maria, Boca Pequeno, Amorim...

A tragédia em *Gota D'Água* é, por isso, uma dupla tragédia: a tragédia da vida e a tragédia de um Modo de Produção Capitalista *à brasileira*, que em sua ânsia predatória impede a simples reprodução da força de trabalho, que é, ironicamente, a única garantia de reprodução ampliada do próprio capital. Um capitalismo que não se satisfaz pela expropriação direta do mais-trabalho, mas que necessita que todo o sangue seja sugado em todo tempo e lugar, do trabalho à casa, da rua ao bar, do futebol à festa... Daí que Jasão, menos que um esperto que dribla a roda massacrante da vida, é antes uma peça na engrenagem da mercantilização da cultura e da vida... E ironia das ironias: seu samba, sabe ele, nasceu dali, do chão da periferia, mas é apropriado pelo mercado da música fazendo desgrudar autoria do lugar da obra, em acelerado processo de deslocamento.

Nesse mundo de tragédias, o *mundo todo* da Vila do Meio-Dia é assolado pelo mundo de fora, como lamenta Amorim diante de Egeu:

Mestre Egeu, você pode dizer
o que pensa, já que é dono de teto e chão
Dono do seu nariz, não tem nada a perder
Tem a oficina e tudo o que está dentro dela
Então fala correio, justo, dá conselhos
Mas eu devo tijolo, cal, porta e janela
Acho que não sou dono nem dos meus pentelhos
(BUARQUE & PONTES, 1995, p. 28).

Egeu é aquele que ouve os lamentos, mas também aquele que dá conselhos em contato com toda a vila através de sua oficina. Diferentemente de Boca Pequena, que ouve para repetir como papagaio tanto aos seus como para Creonte, Egeu é a encarnação de uma politização consciente. É interessante constatar, em aproximação, como também Eric J. Hobsbawm e Joan W. Scott (2000, p. 163) perceberam o papel de muitos artífices (no caso sapateiros) nos movimentos políticos do século XIX europeu, especialmente inglês:

A independência do sapateiro estava nitidamente ligada às condições materiais de seu ofício, e dela originou-se sua capacidade de tornar-se um político de aldeia. Além disso, a condição social humilde do ofício e a pobreza relativa de seus integrantes, pelo menos no século XIX, ajudam a explicar seu radicalismo.

Joana vive entre pobres. O mundo periférico é também aquele (ainda) dos trabalhos e oficinas manuais. É aquele de uma condição persistente que se forma em comunidade, mesmo que também mergulhada em contradições. Parte de um mundo que é ele mesmo contraditório, de espaços e gentes periféricos que também carregam em si, total ou parcialmente, excertos da contradição.

Joana tinha marido, filhos e casa. Na perda do marido está também prestes a perder a casa, e os filhos são o brinquedo entre ela e Jasão. A metade da comunidade da Vila do Meio-Dia está com ela; a outra metade titubeia, pois a condição comunitária é também atravessada pelos interesses individuais. Joana não carrega apenas o fardo de um casamento desfeito: carrega o Brasil em suas contradições mais profundas, fundadas em séculos de espoliação e concentradas em cada ponto de seu território imenso. A aceitação do desprezo de Jasão só aparentemente é moral e subjetiva, pois que no fundo encerra novamente a vitória dos poucos mais fortes sobre os muitos mais fracos, em um processo de sujeição e cooptação. Da mesma forma, aceitar o despejo da casa parece o

caminho mais “sensato”, pois que é devedora, mas Joana encarna a condição popular brasileira que historicamente tanto “aceitou” quanto resistiu a processos de expulsão, violência e morte. Joana, por isso, é o Brasil periférico-popular em seu mais profundo dilema: partir para continuar vivendo ou ficar para morrer de novo.

Partir ou *ficar* são condições profundamente espaciais, e em Joana a situação parece ser de vida ou de morte (como era também para Medeia). Após uma existência de lutas pela própria vida e dos filhos, de uma entrega corporal íntegra e integral a Jasão, é toda a humanidade que está em jogo em Joana. E *toda a humanidade* aqui, em Joana, na Vila do Meio-Dia, é a condição espacial pelo direito ao lugar que se faz como direito à moradia, à vizinhança, à comunidade e à festa, e se desdobra como direito à cidade e ao mundo inteiro. Continuar existindo, para Joana, é continuar existindo no lugar onde está, onde vive.

Diferentemente, Xulé, Alma e Jasão, de condições resignadas, elitistas, desiguais e de cooptação, apontam claramente seus ímpetos pessoais e as tendências socioespaciais gerais dominantes:

[Xulé]

Quem nasce nesta vila não tem mais saída,
tá condenado a só sair no rabecão
ou no camburão...

[...]

[Alma]

Sala de jantar,
living e a nossa suíte dão vista pro mar
Dos outros quartos dá pra ver o Redentor

[...]

[Jasão]

Eu só não gosto
de deixar este fim de mundo sem levar
tudo o que sempre foi pra mim a vida inteira
Uma alegria ou outra, um pouco de saudade,
meus filhos, minha carteira de identidade,
cada bagulho, meu calção, minha chuteira,
a mesa do boteco, o time de botão,
tanto amigo, tanto fumo, tanta birita
que dava pra botar na sala de visita
mas ia atrapalhar toda a decoração...
(BUARQUE & PONTES, 1975, p. 43, 49 e 51).

Joana quer outra saída, quer outra vista, quer outra decoração: a dela, a de sua casa, de sua comunidade, de seu lugar. Nada de resignação, nem de elitismo e nem de cooptação.

[Joana]

Não sou das que gozam co'a submissão
Eu sou de arrancar a força guardada
cá dentro, toda a força do meu peito,
pra fazer forte o homem que me ama
Assim, quando ele me levar pra cama,
eu sei que quem me leva é um homem feito
e foi assim que eu fiz Jasão um dia
Agora, não sei... Quero a vaidade
de volta, minha tesão, minha vontade
de viver, meu sono, minha alegria,
quero tudo contado bem direito
(BUARQUE & PONTES, 1975, p. 72-73).

Os direitos e ímpetos de Joana juntam trabalho, música, festa, carnaval, comunidade, corpo, espírito e deuses pequenos... [Corina] “Viu, comadre? Deus é grande...” [Joana] “Se fosse, não criava duas coisas: Primeiro pobre, segundo mulher... Não me iludo” (BUARQUE & PONTES, 1975, p. 104). O lugar de Joana é um amálgama de materialidades e imaterialidades: enquanto o espaço hegemônico pretende a destituição de toda relação transcendental, o espaço periférico de Joana se faz de mortais e imortais, de coisas mortas e vivas, de pequenas coisas e de pequenos deuses (em aproximação a *O deus das pequenas coisas*, de Arundhati Roy, 1997).

A tensão, o conflito e a “guerra” abarcam o mundo todo. A intriga é a intriga do mundo, Jasão, o Homem, Joana, a Mulher, os filhos, a Humanidade passada, presente e futuro em disputa:

[Jasão]

Você é merda... Você é fim
de noite, é cu, é molambo, é coisa largada...
Venho aqui, fico te ouvindo, porra, me humilho,
pra que? Já disse que de ti não quero nada
Mas todo pai tem direito de ver seu filho...

[...]

[Joana]

Meus filhos! Eles não são filhos de Jasão!
Não têm pai, sobrenome, não têm importância
Filhos do vento, filhos de masturbação

de pobre, da imprevidência e da ignorância
São filhos dum meio-fio dum beco escuro
São filhos dum subúrbio imundo do país
São filhos da miséria, filhos do monturo
que se acumulou no ventre duma infeliz...
São filhos-da-puta mas não são filhos teus,
seu gigolô!
(BUARQUE & PONTES, 1975, p. 123).

E o mundo dos humanos é invadido pelo *inhumano*, aquele de cada ser, de *djagum de Oxalá*, de *Ogum*... E *saravá*...

[Joana]
O pai e a filha vão colher a tempestade
A ira dos centauros e de pomba-gira
levará seus corpos a crepitar na pira
e suas almas a vagar na eternidade
Os dois vão pagar o resgate dos meus ais
Para tanto invoco o testemunho de Deus,
a justiça de Têmis e a bênção dos céus,
os cavalos de São Jorge e seus marechais,
Hécate, feiticeira das encruzilhadas,
padroeira da magia, deusa-demônia,
falange de Ogum, sintagmas da Macedônia,
suas duzentas e cinquenta e seis espadas,
mago negro das trevas, flecha incendiária,
Lambrego, Canheta, Tinhoso, Nunca-visto,
faça desta fiel serva de Jesus Cristo
de todas as criaturas a mais sanguinária
Você, Salamandra, vai chegar sua vez
Oxumaré de acordo com mãe Afrodite
vão preparar um filtro que lhe dá cistite,
corrimento, sífilis, cancro e frigidez
Eu quero ver sua vida passada a limpo,
Creonte. Conto co'a Virgem e o Padre Eterno,
todos os santos, anjos do céu e do inferno,
eu conto com todos os orixás do Olimpo!
(BUARQUE & PONTES, 1975, p. 139-140).

O lugar da mais pura condição extenuante do “descanso” das gentes do trabalho é povoado pelos deuses todos. Entre o progresso da Nação de Creonte e a “sociologia” de Jasão, Joana encarna os sacrifícios e as dores da vida *rasteira*, do chão, da rua, do barracão, do barraco e da casa pequena de conjunto habitacional. Se Creonte e Jasão, agora do mesmo lado, fazem questão de dividir o mundo entre o *lado de cá* e o *lado de lá*, entre a lei e o errado, entre religião e negócio, Joana, ao contrário, se faz em uma

dialética de misturas inusitadas, pois que para a pobreza o Deus e os deuses estão no mesmo lugar dos pobres, na casa que moram, no chão que pisam, na comida que comem... Em uma ansiedade que é aquela de uma condição de equilíbrio instável, porém constante:

[Joana]

Só que essa ansiedade que você diz
não é coisa minha, não, é do infeliz
do teu povo, ele sim, que vive aos trancos,
pendurado na quina dos barrancos
Seu povo é que é urgente, força cega,
coração aos pulos, ele carrega
um vulcão amarrado pelo umbigo
Ele então não tem tempo, nem amigo,
nem futuro, que uma simples piada
pode dar em risada ou punhalada
Como a mesma garrafa de cachaça
acaba em carnaval ou desgraça
É seu povo que vive de repente
porque não sabe o que vem pela frente
Então ele costura a fantasia
e sai, fazendo fé na loteria,
se apinhando e se esgoelando no estádio,
bebendo no gargalo, pondo o rádio,
sua própria tragédia, a todo volume,
morrendo por amor e por ciúme,
matando por um maço de cigarro
e se atirando debaixo de carro
Se você não aguenta essa barra,
tem mas é que se mandar, se agarra
na barra do manto do poderoso
Creonte e fica lá em pleno gozo
de sossego, dinheiro e posição
co'aquela mulherzinha. Mas, Jasão,
já lhe digo o que vai acontecer:
tem u'a coisa que você vai perder,
é a ligação que você tem com sua
gente, o cheiro dela, o cheiro da rua,
você pode dar banquetes, Jasão,
mas samba é que você não faz mais não,
não faz e aí é que você se atocha
Porque vai tentar e sai samba brocha,
samba escroto, essa é a minha maldição
"Gota d'água", nunca mais, seu Jasão
Samba, aqui, ó...
(BUARQUE & PONTES, 1975, p. 195-196).

Jasão saiu do lugar, pulou do lugar, rompeu com o lugar. Joana, ao contrário, mais que apenas ser do lugar Vila do Meio-Dia, é o lugar, é a comunidade inteira, e sua casa é espaço sagrado não como propriedade vendida e comprada (e para Creonte, ainda mal paga), mas como espaço de existência plena, profunda, material e espiritual.

[Egeu]
Mas ninguém pode viver num lugar
pelo qual pagou mais do que devia
e estar dependendo da simpatia
de um cidadão pra conseguir morar
tranquilo. Não. O seu chão é sagrado
Lá você dorme, lá você desperta,
pode andar nu, cagar de porta aberta,
lá você pode rir, ficar calado,
lá você pode tanto querer bem
quanto querer mal a qualquer mortal
Você é Papa, Rei, Deus, General,
sem ter que depender de “Seu” ninguém [...]
Ninguém vai tirar ela do lugar, não
(BUARQUE & PONTES, 1975, p. 203 e 204).

As medidas de *alcance social* de Creonte são inócuas para Joana. Sua expulsão e seu despejo são a letra viva da lei, da ordem, do progresso e do dono. Mas *esse lugar é meu, este aqui é meu lugar*, insiste e insiste Joana (BUARQUE & PONTES, 1975, p. 225 e 226). E Joana então canta:

Já lhe dei meu corpo,
não me servia
Já estanquei meu sangue,
quando fervia
Olha a voz que me resta
Olha a veia que salta
Olha a gota que falta
Pro desfecho da festa
Por favor
Deixa em paz meu coração
Que ele é um pote até aqui de mágoa
E qualquer desatenção — faça não
Pode ser a gota d’água
(BUARQUE & PONTES, 1975, p. 242).

A força está toda em Joana, *a mastigar um naco de eternidade* (BUARQUE & PONTES, 1975, p. 244 e 245). E se Deus salvou Creonte e a filha Alma, e se Jasão não se redimiou da dupla traição — contra Joana e contra a comunidade Vila do Meio-Dia —, à

Joana restou salvar os filhos e deixá-los em um lugar do sossego, do descanso, da festa e da alegria... eternas:

Meus filhos, mamãe queria dizer
uma coisa a vocês. Chegou a hora
de descansar. Fiquem perto de
mim que nós três, juntinhos, vamos embora
prum lugar que parece que é assim:
é um campo muito macio e suave,
tem jogo de bola e confeitaria
Tem circo, música, tem muita ave
e tem aniversário todo dia
Lá ninguém briga, lá ninguém espera,
ninguém empurra ninguém, meus amores
Não chove nunca, é sempre primavera
A gente deita em beliche de flores
mas não dorme, fica olhando as estrelas
Ninguém fica sozinho. Lá não dói,
lá ninguém vai nunca embora. As janelas
vivem cheias de gente dizendo oi
Não tem susto, é tudo bem devagar
E a gente fica lá tomando sol
Tem sempre um cheirinho de éter no ar,
a infância perpetuada em formol
(BUARQUE & PONTES, 1975, p. 252-253).

E mata os dois filhos... Pois, “[...] meu Pai, eu compreendi que o sofrimento de conviver com a tragédia todo dia é pior que a morte por envenenamento” (BUARQUE & PONTES, 1975, p. 253). A tragédia é *todo dia*, enquanto a morte é uma *fuga* possível dela, ao mesmo tempo em que constrangedoramente põe a nu as contradições de um espaço marcado pela dor cotidiana.

3. ESPAÇOS EM DISSINTONIA, A MORTE COMO LINHA DE FUGA E O DEVIR-VIDA (CONSIDERAÇÕES FINAIS)

Os espaços em *Medeia* e *Gota D'Água* são espaços de crise e em crise. Toda a estabilidade espacial é obliterada quando Jasão abandona Medeia e em decorrência o rei Creonte condena-a ao desterro; ou quando o novo casamento de Jasão reivindica o despejo de Joana, ex-esposa. No primeiro, o fim do casamento é também o fim de um espaço estável, ordenado, agora possuído por um caos sem ordem [como apontado por CARDOSO (1999, p. 132), na Roma antiga o casamento e a geração de filhos eram

encarados não apenas como necessidades sociais, mas, sobretudo, políticas]. No segundo, o abandono de Joana por Jasão, e em desdobramento o despejo da casa da Vila do Meio-Dia, faz do lugar da existência minimamente plena a tensão entre uma condição topofílica (a casa, a vizinhança, a comunidade) e outra topofóbica (a incerteza com a expulsão).

Em um e em outro espaço os sentidos da estabilidade são arranhados por resistências um tanto que desafinadas. Esses espaços em dissintonia, no entanto, mais que apenas se contrapor às estabilidades dos anteriores, também denunciam que todas as ordens precedentes eram apenas isso: outras ordens (inclusive espaciais). Como tais, se pareciam armadas sobre estruturas sólidas, ancoradas em redes de relações de poder que se mantinham sob os jogos políticos imperativos em cada um dos espaços. A solidão de Medeia é o anúncio do totalitarismo do rei Creonte; o abandono de Joana é a pré-condição da denúncia do mando e da espoliação como empreendimentos *creontinos*.

É possível, assim, deslocar as tragédias de seus lugares comuns e invocá-las onde, justamente, parece que não estão. Desse modo, em *Medeia* a tragédia está antes na condenação ao exílio da protagonista do que nos assassinatos do rei e de sua filha e também dos filhos de Medeia, todos cometidos pela “desterrada”, pois que ali se instaura a condição de poder de quem julga e a condição de sem poder de quem é julgado, impedida de reversão do julgamento. Em *Gota D’Água*, a tragédia residiria não na morte dos filhos pela própria mãe, Joana, mas nas relações de um capitalismo predatório do qual Creonte e também Jasão e Boca Pequena são tanto porta-vozes como “porta-fazeres”.

No deslocamento das tragédias é também interessante a constatação da possibilidade de um deslocar da morte de seus eixos de enunciação. De pretensas tragédias, as mortes em *Medeia* e em *Gota D’Água* podem ser lidas como atos de transgressão, como *linhas de fuga*, destronando *linhas de segmentaridades duras ou molares* e *linhas de segmentaridades moleculares*.

[*Linha de segmentaridade dura ou molar*] Nossa vida é feita assim: não apenas os grandes conjuntos molares (Estados, instituições, classes), mas as pessoas como elementos de um conjunto, os sentimentos como relacionamentos entre pessoas são segmentarizados, de um modo que não é feito para perturbar nem para dispersar, mas ao contrário para garantir e controlar a identidade de

cada instância, incluindo-se aí a identidade pessoal. [...] Todo um jogo de territórios bem determinados, planejados. Tem-se um porvir, não um devir. Eis uma primeira linha de vida [...]; de forma alguma é uma linha de morte, já que ocupa e atravessa nossa vida, e finalmente parecerá sempre triunfar. [...]

[*Linha de segmentaridade molecular*] os relacionamentos menos localizáveis, sempre exteriores a eles mesmos, que concernem, antes, a fluxos e partículas que escapam dessas classes, desses sexos, dessas pessoas [que põem em jogo conjuntos ou elementos bem determinados]. [...] É nessa linha que se define um presente cuja própria forma é a de um algo que aconteceu, já passado, por mais próximo que se esteja dele, já que a matéria inapreensível desse algo está inteiramente molecularizada, em velocidades que ultrapassam os limiares ordinários da percepção. [...]

[*Linha de fuga*] linha que não mais admite qualquer segmento, e que é, antes, como que a explosão das duas séries segmentares [anteriores]. Ela atravessou o muro, saiu dos buracos negros. Alcançou uma espécie de desterritorialização absoluta. [...] Ter desfeito o seu próprio eu para estar enfim sozinho, e encontrar o verdadeiro duplo no outro extremo da linha (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p. 67-68).

Medeia e Joana eram seres articulados (e presos) em linhas de segmentaridades. Esposas, mães, amantes, guerreira, trabalhadora, fieis: identidades fixas, controladas, determinadas, planejadas, sem perturbar e sem dispersar. Inesperadamente, a instabilidade arrasa as linhas segmentares duras ou molares, temporal e espacialmente construídas, fazendo com que Medeia e Joana sejam alçadas à separação, ao despejamento, ao delírio, à loucura e a provocações suspeitas aos *status quo* imperantes, *pondo em jogo conjuntos ou elementos bem determinados*. As novas condições sociais e subjetivas são desgrudadas dos passados – mesmo que recentes – e desviadas para uma condição anômala, “anormativa” e anormal, isto é, como se relações agora *moleculares* estivessem em total dissintonia com os mundos anteriores, pois que completamente separadas umas das outras. Assim, o desterro de Medeia e o despejo de Joana parecem ser não mais que consequências “naturais” de condições desviantes; depois tudo voltaria ao normal: o rei com o seu reino e o dono com suas casas! Para tanto, basta apenas que os fins trágicos aconteçam, pois parece ser de tragédias que o mundo vive e se “re-segmentariza”².

² Vejamos: “A estética liberal revela sempre um covarde derrotismo em face da história, da evolução do gênero humano; ela expressa constantemente seu pavor diante da revolução e das massas enquanto principais estimuladores da ideologia revolucionária; e o faz quer operando com um falso conceito de

Mas, como já deslocamos as tragédias, agora deslocamos a morte de seus atributos também trágicos. Medeia mata primeiro o rei Creonte e sua filha Alma, e depois os dois filhos como vingança direta a Jasão; Joana tenta o envenenamento de Creonte e Alma, mas mata apenas seus próprios filhos. A tragédia não se repete, pois que se a primeira o é, a segunda se faz apenas como farsa: são farsas e falsas as mortes como tragédias, pois elas celebram, justamente, a denúncia das verdadeiras tragédias (do poder, da ordem, da estase) e, sobretudo, a transgressão das linhas de segmentaridade propostas a assegurar uma dada normalidade. O rei já não mais reinará e nem mais o pai verá a descendência da antiga aliança; o dono continuará dono, mas agora sob a mácula da impiedade e da morte eternamente escancarada, enquanto o pai (Jasão) vê romper seus últimos elos com a terra da qual nascera.

As mortes não são as tragédias. São, antes, e, sobretudo, *linhas de fuga* em choque ao que tenderia a se reproduzir como norma (o desterro, o despejo) e como normal (o rei que reina e o pai que “se herda”). As mortes em *Medeia* e em *Gota D’Água* expressam a não *admissão de qualquer segmento, explodindo todas as segmentações anteriores*. As mortes, por isso, são processos de *desterritorializações absolutas*, isto é, arrasam as normatividades e normalidades vigentes, arrancando todos os seres (humanos e inhumanos) de seus lugares de segurança. Medeia e Joana, corajosamente, *desfizeram os seus próprios eus para estarem enfim sozinhos, e encontrarem os verdadeiros duplos nos outros extremos das linhas*.

Medeia e Joana matam... As mortes são atos de resistência e de transgressão, *fugas* de normalidades e de normatividades, estas as próprias tragédias. Pois, do que adianta a vida em meio às ordens espaciais e temporais do reino, da periferia e do morro ou em meio às ordens do rei, do dono e da ambição? Paradoxalmente, é apenas na morte que a passividade deixa os lugares e é substituída pela demonstração cabal de que *este mundo não serve nem para mim e nem para os meus*. Não raras vezes, *para se conseguir a paz é preciso fazer a guerra*: Medeia e Gota D’Água só nos chegam porque resistiram à vida pedante, alienada e subtraída de suas potencialidades plenas. Assim, sempre estarão *aí* para nos avisar que a “morte” de *um certo outro* e de *um certo eu* pode ser, *em última instância*, a única ação possível contra todas as reações aos nossos

anseios profundos de vida, como correr em um mundo sem fronteiras ou habitar uma casa sem dono (por isso sem desterro e sem despejo).

Sobretudo, as mortes “provocadas” por Medeia e Joana se mostram ousada e transgressivamente como um devir-vida, capaz de emudecer toda e qualquer existência sem terra, sem casa e sem liberdade. É ali, nos delírios e loucuras dessas duas mulheres, amantes e mães, que um sentido espacial vai se fazendo, pois, como apontou DELEUZE (s/d) em seu “abecedário”, “o delírio é geográfico-político”, ao mesmo tempo em que “as pessoas só tem charme em sua loucura”.

De outro modo, podemos dizer que *Medeia* e *Gota D'Água* se inscrevem no que DELEUZE & GUATTARI (2003) definiram, em leitura da obra de Kafka, *para uma literatura menor*, pois que feitas de vozes populares de sujeitos sem-terra, sem-casa e sem-liberdade. Em leitura de *A Metamorfose*, apontaram:

No devir-inseto é um piar aflitivo que arrasta a voz e baralha a ressonância das palavras. Gregório não só se transforma em insecto para fugir do pai, mas, sobretudo, para encontrar uma saída, precisamente onde o pai não conseguiu encontrar, para escapar ao gerente, ao comércio e às burocracias, para alcançar essa região em que a voz parece apenas um zumbido [...] (DELEUZE E GUATTARI, 2003, p. 34).

Ao que arriscamos parafrasear: *no devir-vida é um piar aflitivo que arrasta as vozes e embaralha os ecos das palavras. Medeia e Joana não só se transformam em morte-vida para fugir do rei ou do dono, mas, sobretudo, para encontrar uma saída, precisamente onde os maridos e outros não conseguiram, para escapar do rei, do dono, do patrão, da dívida, do desterro e do despejo, para alcançar uma região em que as vozes parecem apenas zumbidos...*

“Epílogo”

“A relação com [Gilles] Deleuze e [Félix] Guattari abre para um monte de possibilidades, principalmente na questão de [Antonin] Artaud e a loucura na produção de pensamentos e novos sentidos éticos (lógico, do sentido). [...]. Penso [no] nome de Joana, feminino de João, aquela que é “agraciada por Deus”, e os paradoxos de sua condição de mulher no universo masculino. Aí o corpo e lugar se destacam, esse corpo

desejante e além do orgânico, do devir feminino, que se dá na “Vila do Meio-Dia”, essa é a mídia (mídia, no português de Portugal), num trocadilho com Medeia, o lugar encarnado da luz do meio dia, capaz de dar vida aos homens, seus filhos, vida que só se efetiva na morte, no retorno a Deus? O presente de Deus é razão, mas a mulher provoca rasuras e seu corpo é o agenciamento das sensibilidades, desejos, pensamentos e vida a transcender os limites da razão como algo em separado do corpo, exclusivo ao mundo das essências não corrompidas da idealização divina, do homem como não-feminino e puro. A mulher é o corpo-espaco a forçar os limites dessa idealização metafísica da temporalidade a uniformizar e ideia de evolução superior do pensamento masculino, que se pauta num pensar sem corpo, sem espaço. A morte é a força desse rompimento metafísico, fazendo o acontecer em pensamento do corpo enquanto espaço da vida, que não é eterna, mas é duração [...]” (Cláudio Benito Oliveira Ferraz, *por e-mail*).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2003.

BUARQUE, Chico & PONTES, Paulo. *Gota D'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

CARDOSO, Zelia de Almeida. O tratamento das paixões nas tragédias de Sêneca. *Letras Clássicas*. N. 3. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas – FFLCH-USP, 1999, p. 129-145.

DELEUZE, Gilles. *Abecedário*. s/d. <http://www.oestrangeiro.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze> (acessado em 13/3/2012).

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. *Mil platôs*. Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.

FERNANDES, Florestan. *A função social da guerra na sociedade Tupinambá*. 2 ed. São Paulo, Pioneira, 1970.

FOUCAULT, Michel. *Segurança, território, população*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

HOBSBAWM, Eric J. & Joan W. Scott. Sapateiros politizados. In: HOBSBAWM, Eric J. *Mundos do trabalho*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000, p. 149-191.

LUKÁCS, György. *Arte e sociedade: escritos estéticos (1932-1967)*. 2 ed. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2011.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

ROY, Arundhati. *O deus das pequenas coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SÉNECA. *Medeia*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos – Universidade de Coimbra, 2011.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar*. São Paulo: Difel, 1983.

_____. *Topofilia*. São Paulo: Difel, 1980.

Recebido em 05/08/2018.

Aceito em 28/10/2018.

Publicado em 10/09/2020.